

EGYPTISCH

Die innere, im letzten Grunde entdeckbare Identität der einzelnen Mittel verschiedener Künste ist der Boden gewesen, auf welchem versucht wurde, einen bestimmten Klang einer Kunst durch den identischen Klang einer anderen Kunst zu unterstützen, zu stärken und dadurch eine besonders gewaltige Wirkung zu erzielen. Das ist ein Wirkungsmittel.

Die Wiederholung aber des einen Mittels einer Kunst (z. B. Musik) durch ein identisches Mittel einer anderen Kunst (z. B. Malerei) ist nur e i n Fall, e i n e Möglichkeit. Wenn diese Möglichkeit auch als ein inneres Mittel verwendet wird (z. B. bei Skrjabin)[1]), so finden wir auf dem Gebiete des Gegensatzes und der komplizierten Komposition erst einen Antipoden dieser Wiederholung und später eine Reihe von Möglichkeiten, die zwischen der Mit- und Gegenwirkung liegen. Das ist ein unerschöpfliches Material.

* * *

Das 19. Jahrhundert zeichnete sich als eine Zeit aus, welcher innere Schöpfung fern lag. Das Konzentrieren auf materielle Erscheinungen und auf die materielle Seite der Erscheinungen musste die schöpferische Kraft auf dem Gebiete des Inneren logisch zum Sinken bringen, was scheinbar bis zum letzten Grad des Versinkens führte.

Aus dieser Einseitigkeit mussten sich natürlich auch andere Einseitigkeiten entwickeln.

So auch auf der Bühne:

1. kam auch hier (wie auf anderen Gebieten) notgedrungen die minutiöse Ausarbeitung der einzelnen schon existierenden (früher geschaffenen) Teile, die der Bequemlichkeit halber stark und definitiv voneinander getrennt wurden. Hier spiegelte sich die Spezialisierung ab, die immer sofort entsteht, wenn keine neuen Formen geschaffen werden und

2. der positive Charakter des Zeitgeistes konnte nur zu einer Form der Kombinierung führen, die ebenso positiv war. Man dachte eben: zwei ist mehr als eins, und suchte jede Wirkung durch Wiederholung zu verstärken. In der inneren Wirkung kann es aber umgekehrt sein und oft ist eins mehr als zwei. Mathematisch ist 1 + 1 = 2. Seelisch kann 1 — 1 = 2 sein.

[1]) S. den Artikel L. Sabanejews in diesem Buch.



N. GONTSCHAROWA

ad 1. Durch die e r s t e F o l g e d e s M a t e r i a l i s m u s , d. h. durch die Spezialisierung und die damit verbundene weitere äusserliche Ausarbeitung der einzelnen Teile, entstanden und versteinerten sich drei Gruppen von Bühnenwerken, die voneinander durch hohe Mauern abgeteilt wurden:

a) Drama,
b) Oper,
c) Ballett.

a) Das Drama des 19. Jahrhunderts ist im allgemeinen eine mehr oder weniger raffinierte und in die Tiefen gehende Erzählung eines Vorganges von mehr oder weniger persönlichem Charakter. Es ist gewöhnlich eine Beschreibung des äusseren Lebens, wo das seelische Leben des Menschen auch nur soweit mitspielt, als es mit dem äusseren Leben zu tun hat[1]). D a s k o s m i s c h e E l e m e n t f e h l t v o l l k o m m e n.

D e r ä u s s e r e V o r g a n g u n d d e r ä u s s e r e Z u s a m m e n h a n g d e r H a n d l u n g i s t d i e F o r m d e s h e u t i g e n D r a m a s.

b) Die Oper ist ein Drama, zu welchem Musik als Hauptelement hinzugefügt wird, wobei Raffiniertheit und Vertiefung des dramatischen Teiles stark leiden. Die beiden Teile sind vollkommen äusserlich miteinander verbunden. D. h. entweder illustriert (bzw. verstärkt) die Musik den dramatischen Vorgang oder der dramatische Vorgang wird als Erklärung der Musik zu Hilfe gezogen.

[1]) Ausnahmen finden wir wenige. Und auch diese wenigen (z. B. Maeterlink, Ibsens „Gespenster", Andrejews „Das Leben des Menschen" u. dgl.) bleiben doch im Banne des äusseren Vorganges.